《南诏奉圣乐》结构辨析
——兼论性质与功能问题

葛恩专

(贵州师范学院艺术学院,贵州 贵阳 550018)

摘要:《南诏奉圣乐》是在南诏"夷中歌曲"基础上,经剑南西川节度使韦皋按唐大曲形式重新编排,并呈献于唐宫廷的胡乐大曲。史料对南诏四部乐所用乐器及"殿前立奏、宫中坐奏"演奏形式的记载,为考证唐"太常四部乐"的构成,唐中、后期二部伎的转化提供参证,对认识唐宫廷宴飨乐的形态、内容及变迁诸问题提供理论依据。《南诏奉圣乐》体现出西南少数民族与中原汉族的双向互动关系,为重构有唐一代音乐交流史提供新视角。

关键词:《南诏奉圣乐》; 胡乐大曲; 四部乐; 双向互动; 音乐交流

中图分类号: J609.2 **文献标识码:** A **文章编号:** 1674-7798(2017)07-0042-07

Structure Analysis of *The Music of Nan Zhao Tribute to the Emperor*
——Cum the Theory of Nature and Function

GE EN-zhuan

(School of Arts, Guizhou Education University, Guiyang, Guizhou, 550018)

Abstract: *The Music of Nan Zhao Tribute to the Emperor*, based on Nanzhao "Barbarian Songs", was recreated by Wei Gao, a military governor in Xichuan. It is the great music from northern and northwestern tribes performed in the imperial court of Tang Dynasty as a tribute to the emperor. Historical documents record the musical instruments for Nanzhao four-part symphony and "standing performance in front of the palace" and "sitting performance in the court", which provides textual research for the structure of the imperial high priesthood's four-part symphony and the transformation of Erbuji in middle Tang and Late Tang, and supplies theoretical basis for the form, content and change of the banquet music in Tang imperial court. *The Music of Nan Zhao Tribute to the Emperor* demonstrates the interaction between northwest ethnic minority and the Han in Central Plain, which provides a new perspective for the reconstruction of the music communication history of the Tang Dynasty.

Key words: *The Music of Nan Zhao Tribute to the Emperor*; Great Music from Northern and Northwestern Tribes; Four-part Symphony Music; Interaction; Music Communication

DOI:10.13391/j.cnki.issn.1674-7798.2017.07.008

唐代宫廷音乐的繁荣除政治开明、经济充裕、制度完善等内部因素外,实与音乐上的对外交流密不可分。通过对外交流,乐器、乐曲、乐人、乐律理论诸元素相互碰撞,注入新鲜音乐血液的同时,亦改变了故有的音乐形式,促成有唐一代音乐繁花似锦、争奇斗艳之局面。

按《唐会要》卷三十三的编纂体例,四夷之乐主要涉及东夷二国乐高丽、百济; 南蛮诸国乐扶南、天竺、南诏、骠国; 西戎五国乐高昌、龟兹、疏勒、康国、安国; 北狄三国乐鲜卑、吐谷浑、部落稽[1]。综合四个空间方位看,在唐之最盛时的九、十部伎中,列入乐部最多的为西戎五国乐,其

收稿日期: 2017-05-28

基金项目: 贵州省哲学社会科学青年项目"西南丝绸之路上的音乐交流与价值研究"阶段性成果(项目编号: 16GZQN27)。

作者简介: 葛恩专(1984-),男,山东五莲人,文学硕士,贵州师范学院艺术学院副教授,研究方向: 中国古代音乐史。

次为南蛮天竺乐，东夷和北狄则无乐部列入。究其原因：一则与本国音乐形式不够完美、制度不够完善相关；二则与音乐发展历史不够悠久甚至断层相关；三则地理位置限定，交流不够频繁抑或政治环境诸因素影响；四则与当朝统治者的偏爱等审美习惯有紧密关联。然而这并不能否定各国音乐在促成有唐一代音乐繁荣之功。

我国西南地区南诏国的音乐虽未被列入乐部，然其对唐宫廷音乐的影响实不应小觑。本文即是以《南诏奉圣乐》音乐个案来探讨唐宫廷音乐中大曲、四部乐、二部伎等音乐史上极为重要诸形式，进而揭示唐代音乐观念、音乐形态变迁诸问题。

一、缘起

《南诏奉圣乐》是在南诏地区“夷中歌曲”基础上，经剑南西川节度使韦皋重新编排并于公元800年献于唐宫廷的唐代大曲。唐德宗观于麟德殿，并“授太常工人，自是殿庭宴则立奏，宫中则坐奏”[2]。正因如此，这件中外音乐交流中的重要事件被史官乃至当朝诗人详细记录，为现代音乐史学者勾稽史料、做深入考证提供甄别和进一步考察的信史。而《南诏奉圣乐》的研究仍待深入，其研究价值应该得到进一步强调。具体体现在以下方面：

（一）中外音乐交流史作为中国音乐史研究的一个重要领域，对其深化和考察，无疑对于中国古代音乐的整体发展和全面建构提供可供联系和参证的对象。已故学者冯文慈早就关注到这个问题，并于1993－1996年间着手撰写《中外音乐交流史》，对先秦至清末的音乐交流活动进行精研覃思之考证[3]。他“站在历史的高度，用宏观的视野审视与把握中外音乐交流的基本规律及其特征，为当今音乐文化的发展提供借鉴”[4]P30。然而，由于精力所限乃至研究上侧重点不同，每一项研究都有不能面面俱到之处。查阅其著作发现，其对东南亚乃至西南地区的音乐交流已经具有较为细致的考察，唯南诏及《南诏奉圣乐》的研究未曾记载，这说明在《南诏奉圣乐》乃至西南地区音乐文化交流方面，仍有可开拓空间。

（二）中国西南地区在历史上与中原有着极为悠久的交流传统。梁启超在其著作《中国历史研究法》中曾谈到“尧舜分背三苗以来，中间经楚庄蹻之开夜郎，汉武帝通西南夷，马援诸葛亮南征，唐之于六诏……等事。”[5]P181均为发生在西南地区而未被历史学者所重视的研究议题。对于音乐史而言，西南地区的音乐交流则鲜有学者作系统梳理，因此更有开拓的空间和必要。诸如作为乐器的铜鼓在西南地区的传播与变迁问题；东汉永宁元年掸国派使者献乐及幻人[6]的研究《南诏奉圣乐》的创作、传播及与中原宫廷音乐互动等议题，这些都是发生在西南边远地区却极为重要的古代音乐交流活动。与北方丝绸之路音乐文化交流相对应，西南地区自古以来就与印度、缅甸等东南亚诸国有着悠久的贸易往来，其交往的线路被称为“西南陆路丝绸之路”。习近平总书记于2014年6月5日在中阿合作论坛第六届部长级会议开幕式上的讲话提到“‘一带一路’是互利共赢之路，将带动各国经济更加紧密结合起来，推动各国基础设施建设和体制机制创新，创造新的经济和就业增长点，增强各国经济内生动力和抗风险能力。”[7]这种互利共赢不仅体现在经济和政治制度层面，更体现在文化和文明层面；不仅在古代重视有加，而且在社会主义现行国家体制下，亦应得到加强。从学术研究角度看，西南丝绸之路上的音乐交流与北方丝绸之路音乐研究相比，似乎略显单薄①。由此看出，作为发生在西南丝绸之路上音乐文化交流的重要事件，《南诏奉圣乐》的研究应提上议程。

（三）古代史家、诗人、职官等对《南诏奉圣乐》的关注并留下大量可供考证的史实记载，不但说明南诏献乐事件的重要性，也为本研究有迹可循带来可能。从目前相关史料记载看，有《乐府杂录》、《旧唐书》、《新唐书》、《唐会要》、《玉海》、《南诏野史》等撰著，虽记载有详略的不同甚至存在个别出入之处，但可以参证互校，客观展现这次献乐的来龙去脉及客观反映南诏与唐宫廷音乐的双向互动关系。目前对《南诏奉圣乐》的研究虽有大量成果，但随着学科壁垒的打破和研究视角的多层次性加强，“还可在秉承传统的严谨详实的史料的搜集、整理、考据和古谱的译读，运

① ［日］岸边成雄《古代丝绸之路的音乐》1988年5月由人民音乐出版社出版；周菁葆《丝绸之路的音乐文化》1988年2月由新疆人民出版社出版；杜亚雄，周吉《丝绸之路的音乐文化》2015年7月由苏州大学出版社出版。查以上所论，主要为北方丝绸之路上的音乐交流，对西南丝绸之路的音乐交流而言，国内目前为止，尚无系统论著。

用音乐考古所获得的各类实物及图像资料，努力探索将民族学、民俗学、人类学等学科的理念及田野调查的方法所得的现存传统音乐中的古代音乐‘活化石’，及在多重证据法的综合运用下，以各种充分而坚实的证据，在当今新的史学观念、理论和方法的启发推动下，有更多角度的审视”[8] P14。当然这项工作对于研究者的学术素养和研究定位都提出一定挑战，但无疑是一项有意义的工作。本文立足史料的综合分析与对比互证，在南诏历史变迁的学术语境下，探讨《南诏奉圣乐》的深层政治内涵。在音乐层面，注重《南诏奉圣乐》的性质考证、南诏四部乐问题及与唐坐、立部伎之间的关联，进而达到对唐宫廷音乐重新建构之目的。

二、南诏与《南诏奉圣乐》

隋末唐初，现在的云南地区分布有势均力敌的六诏，其最南部为蒙舍诏，又称南诏。因其地理位置上与唐距离较远，与其他五个诏相比，南诏对唐疆域侵犯较少，战争亦少。后在唐王朝帮助下，于开元二十六年(738 年)在第四代部落首领皮逻阁统领下，统一了其他五诏。

天宝年间，皮逻阁的儿子阁罗凤在位时期(748 年－778 年)，曾一度又北臣吐蕃，与唐为敌。大历十四年(779 年)，其孙异牟寻①立，在位期间(779 年－808 年)，由于不堪吐蕃沉重赋役，后在大臣郑回劝谏下，欲谋再度与唐和好。贞元九年(793 年)四月，异牟寻致书西川节度使韦皋，言欲归唐之意，再度与唐结为归附关系，永为藩国①。并献生金丹砂，以表赤诚之决心。

贞元十年(794 年)正月，异牟寻令其子寻阁劝及清平官等与佐时盟于点苍山神祠，盟书一式四份②。表示同意归附唐王朝之决心，这就是历史上著名的“苍山会盟”。

从唐与吐蕃的关系方面看，有和亲亦有通商，有交往亦有战争，但在此时期，唐王朝与南诏的结盟恰恰是对西侧吐蕃势力的遏制，也是强行推行战时体制的一种经营。因此，从国家维护和政治统治层面看，唐王朝对南诏的经营是其重要一部分，接受南诏的款附亦在情理之中。

唐德宗贞元十六年(800 年)，南诏为表示款附唐王朝之决心，表达政治交往之目的，异牟寻决定献“夷中歌曲”。后经韦皋改编并献于唐德宗，是为《南诏奉圣乐》。现从相关文献对本次献乐的记载摘录对比如下，以探《南诏奉圣乐》之基本特点与相关问题。

《乐府杂录》载 “《奉圣乐曲》是韦南康镇蜀时南诏所进，在宫调，亦舞伎六十四人。”[9] P5

《旧唐书·德宗下》载 “十六年春正月庚子朔。……南诏献奉圣乐舞曲，上阅于麟德殿前。”[10] P392

《新唐书·礼乐志》载 “贞元中，南诏异牟寻遣使诣剑南西川节度使韦皋，言欲献夷中歌曲，且令骠国进乐。皋乃作南诏奉圣乐。”[11] P480

《新唐书·列传》载 “贞元中，……异牟寻遣使杨加明诣剑南西川节度使韦皋请献夷中歌曲，且令骠国进乐人。于是皋做南诏奉圣乐，用正律黄钟之钧。”[11] P6308

《唐会要》卷三十三南诏乐条 “贞元十六年正月，南诏异牟寻作奉圣乐舞，因西川押云南八国使韦皋以进，特御麟德殿以阅之。”[12] P723

《玉海》卷一百八载 “贞元十六年正月，南诏异牟寻遣使诣剑南西川节度使韦皋，言欲献夷中歌曲，且令骠国进乐，皋乃作南诏奉圣乐，用黄钟之均。”[13] P1981－1982

《南诏野史》载 “贞元十六年，王率子寻阁劝入朝于唐，召对延英殿，进奉圣乐舞，德宗御麟德殿观之。”[14] P45

综合以上诸文献所述，可以认为《南诏奉圣乐》不但确实存在，其在唐宫廷的影响亦较为深远，这从史官的记录中可以看出。同时也可得出以下几点认识。

(1)南诏不仅因其特殊地理位置和复杂历史关系(与唐、吐蕃等的战与和)而对中原宫廷音乐有所影响，而且从音乐交流史角度看，作为“西南丝绸之路”上的一次重要献乐事件，其与“北方丝绸之路上”的音乐交流相互补充，共同承担了唐代宫廷音乐胡、俗化的脚步和音乐多样化发展进程。

(2)南诏所献“夷中歌曲”成为后期韦皋改编大曲《南诏奉圣乐》的创作基础与重要来源，从这

① [后晋] 刘昫《旧唐书》载 “大历十四年，阁罗凤子凤迦异先阁罗凤死，立迦异子，是为异牟寻。”(中华书局，第 5281 页，1975.)

② [后晋] 刘昫《旧唐书》卷一百九十七 “盟书一藏于神室，一沉于西洱海，一置祖庙，一以进天子。”(中华书局，第 5282 页，1975.)

个角度看，这些“夷中歌曲”与当今考古所出土乐器图像资料不仅成为复原《南诏奉圣乐》的重要素材，而且为音乐史学者和民族音乐学学者从曲调考证的角度探讨云南地区的民歌特色音程、旋法等现实问题，提供了多角度研究的可能性与可操作诉求。

(3)《南诏奉圣乐》的产生及在唐宫廷的展演，是在南诏与吐蕃政治和外交关系僵化、与唐关系融合复苏的背景下孕育而成的，因此，其实质是音乐在封建王朝统治下外交手段运用的重要体现，其终极目的是礼乐为政治服务。正如毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中所说“文艺是从属于政治的，但又反转来给予伟大的影响于政治。”[15] P866 这在封建时代体现得尤为明显。因此可以认为，《南诏奉圣乐》的政治意义在当时远大于音乐意义。

(4) 从民族融合与族群认同角度看，《南诏奉圣乐》不仅因其特殊乐器和异域音乐形态而存在，更成为西南少数民族文化认同与特色彰显的音乐符号。《南诏奉圣乐》在唐宫廷——麟德殿的展演，彰显西南少数民族与宫廷汉族融合与修睦之事实与理想。

三、《南诏奉圣乐》的性质

在众多有关《南诏奉圣乐》记载的史料中，《新唐书·南蛮传》的记载最为详实，通过其对宫调、乐器、乐曲、舞曲等的大量记载，可以考证此种音乐的特性及与唐宫廷音乐之关联。以下结合史料加以论述。

(一)《南诏奉圣乐》的结构与段数

《新唐书·南蛮下》载“于是皋作南诏奉圣乐，用正律黄钟之均。宫、徵一变，象西南顺也；角、羽终变，象戎夷革心也。舞六成，工六十四人，赞引二人，序曲二十八叠，舞《南诏奉圣乐》字。”[11] P6308－6309，P480 又“舞者初定，执羽，箫，鼓等奏散序一叠，次奏第二叠，四行，赞引以序入。将终，雷鼓作於四隅，舞者皆拜，金声作而起，执羽稽首，以象朝觐。每拜跪，节以钲鼓。次奏拍序一叠，舞者分左右蹈舞，每四拍，揖羽稽首，拍终，舞者拜，复奏一叠，蹈舞扑揖，以合南字。字成遍终，舞者北面跪歌，导以丝竹。歌已，俯伏，钲作，复揖舞。余字皆如之，唯‘圣’字词末皆恭揖，以明奉圣。每一字，曲三叠，名为五成”[11] P6309。此两段描述《南诏奉圣乐》演出实况的文字中，用到大曲结构术语散序、拍序，其中提到散序共有二叠。

据王国维《唐宋大曲考》所言，“叠”即“遍”，即“变”，可见散序有“二遍”，中序(拍序)共十七遍。又舞遍的演出载“字舞毕，舞者十六人为四列，又舞闢四门之舞。遽舞入遍两叠，与鼓吹合节，进舞三，退舞三，以象三才、三统。舞终，皆稽首逡巡。又一人舞亿万寿之舞，歌天南滇越俗四章，歌舞七叠六成而终。”[11] P6309 字舞演奏完，此处又有九遍舞，加前述舞遍内容，共为二十八遍舞，与上文正呼应。

按杨荫浏先生的说法，“《大曲》是综合器乐、声乐和舞蹈，在一个整体中间连续表演的一种大型艺术形式”[16] P221。它主要分为散序、中序(或拍序)、舞遍(或破)三大组成部分。王小盾对《教坊记》中所列制度可考的12首大曲考证后，对唐大曲特征有着更为总结性的论述：“(1)它是与小曲相对称的一种音乐体裁。(2)它是多曲段的音乐体裁。(3)由多种曲段有机结合的整体。(4)由器乐曲、歌曲、舞曲结合而成的音乐作品，其中舞蹈是不可或缺的部分。”[17] P258 综合以上对唐大曲结构特征的论说，对比文献中《南诏奉圣乐》记载的论述，笔者认为，《南诏奉圣乐》实为韦皋在南诏地区“夷中歌曲”基础上，改编而成的唐代胡乐大曲①。对于其结构，现将其与法曲型大曲《霓裳羽衣曲》列表对比如下：

《南诏奉圣乐》与《霓裳羽衣曲》结构对比表

结构 / 乐曲	散序	中序	曲破
《南诏奉圣乐》	2遍	17遍	9遍
《霓裳羽衣曲》	6遍	18遍	12遍

(二)《南诏奉圣乐》所用乐器

《南诏奉圣乐》中提到南诏四部乐及主要乐器构成情况，这些信息除对了解《南诏奉圣乐》的性质有一定认识之外，对于学界研探唐代“太常四部乐”及宋“教坊四部乐”的构成亦具有重要意义，是一份十分珍贵的文本资料。南诏四部乐中

①王小盾《唐大曲及其基本结构类型》一文中将唐代大曲分为：清乐大曲、胡乐大曲、二部伎大曲、法曲型大曲四大类。笔者将《南诏奉圣乐》与《霓裳羽衣曲》作胡乐大曲与法曲上的区分，其依据或划分标准一则是使用乐器不同方面的考量；二则是出于传入地域不同上的考量。

四个乐部乐器既与唐太常四部乐有相似之处，又体现出其在乐器使用上的创新及民族特色。

《旧唐书·南蛮传》记载“凡乐三十，工百九十六人，分四部：一、龟兹部，二、大鼓部，三、胡部，四、军乐部。龟兹部，有羯鼓、揩鼓、腰鼓、鸡娄鼓、短笛、大小觱篥、拍板，皆八；长短箫、横笛、方响、大铜钹、贝，皆四。凡工八十八人，分四列，属舞筵四隅，以合节鼓。大鼓部，以四为列，凡二十四，居龟兹部前。胡部，有筝、大小箜篌、五弦琵琶、笙、横笛、短笛、拍板，皆八；大小觱篥，皆四。工七十二人，分四列，属舞筵之隅，以导歌詠。军乐部，金铙、金铎，皆二；搁鼓、金钲，皆四。”[10] P6309－6310 与记载不够详确的唐“太常四部乐”相比，南诏四部乐已成为可以比对的重要文献，目前研究者亦比较多①。其中的龟兹部，目前学界已达成共识，即认为唐太常四部乐、南诏四部乐、宋教坊四部乐均有龟兹部使用。现结合《乐府杂录》、《新唐书》、《宋史》等对龟兹部所用乐器记载，制表对比如下。

“龟兹部”在三种不同乐部中使用乐器对比表

龟兹部	太常四部	羯鼓	揩鼓	四色鼓	鸡娄鼓	笛	觱篥	拍板						
	南诏四部	羯鼓	揩鼓	腰鼓	鸡娄鼓	短笛	大小觱篥	拍板	长短箫	横笛	方响	大铜钹	贝	节鼓
	宋教坊四部	羯鼓	揩鼓	腰鼓	鸡娄鼓	笛	觱篥	拍板	笙	鼗鼓				

由上表可见，《南诏奉圣乐》中的龟兹部所用乐器比其他两个乐部中的龟兹部增加了打击乐器和吹奏乐器比重，尤其是贝的使用，具有民族特点和地方特色。在其后两年发生的“骠国献乐”中，亦有贝乐器的使用。据《新唐书·南蛮传》所载：“雍羌亦遣弟悉利移城主舒难陀献其国乐，至成都，韦皋复谱次其声。以其舞容、乐器异常，乃图画以献。工器二十有二，其音八：金、贝、丝、竹、匏、革、牙、角。”[11] P6312 贝为西南少数民族特色乐器之一，多用于乐队伴奏来节乐。《通典》有载：“贝。大蠡也，容可数升。并吹之以节乐。亦出南蛮。”[18] P3683《乐书》亦载“贝之为物，其大可容数升，蠡之大者也。南蛮之国取而吹之，所以节乐也。”[19] P622 由此可见，贝的使用彰显了西南地区少数民族胡乐特色，并作为音乐交流的产物流传于唐宫廷。

从结构及段数来看，《南诏奉圣乐》具备唐大曲的散序、中序、曲破等三大完整结构特征；从其演奏规模来看，舞人六十四，序曲二十八叠，乐曲三十，乐工百九十六人，且曲与曲的连贯性紧凑，统一于整个大曲演奏的始终，实为在“夷中歌曲”基础上改编而成的唐胡乐大曲形式；从其乐器的编制和具有民族特色的贝等使用看，实具西南少数胡乐特点。因此可以这样认为《南诏奉圣乐》是在南诏“夷中歌曲”基础上，经韦皋按唐大曲形式改编而成的胡乐大曲，它对唐宫廷音乐曾一度有着重要影响，特别是在乐器的交流及对唐“太常四部乐”的考察方面，具有一定参考价值和比对研究意义。

四、《南诏奉圣乐》与坐、立部伎

《乐府杂录》载“《奉圣乐》曲是韦南康镇蜀时南诏所进，在宫调，亦舞伎六十四人，遇内宴即于殿前立奏乐，更番替换。若宫中宴，即坐奏乐。俗乐亦有坐部、立部也。”[9] P5 又《新唐书·礼乐志》载“德宗阅于麟德殿，以授太常工人，自是殿庭宴则立奏，宫中则坐奏。”[11] P480 此处提到两件事情：(1)《南诏奉圣乐》的传习是由太常乐工来完成，其演奏形式在宫廷得到有效继承；(2)《南诏奉圣乐》在不同场合又分坐部与立部的演奏形式，这与唐宫廷的宴飨乐坐、立二部伎相联系，说明唐宫廷对《南诏奉圣乐》的重视程度。基于这两点，笔者以为，可以此为考察点，进一步探究在唐中、后期坐、立部伎的转化发展、内容变迁等一系列问题。

按：坐、立二部伎的演奏形式，最早可上溯西周时期的雅乐制度，即：堂上登歌、堂下乐悬，文武八佾舞三类。随着魏晋南北朝音乐文化交流的加剧，胡戎乐入主中原及“以胡乱雅”现象出现，至唐坐、立部伎所常用十四乐曲，“虽包括有‘雅正

①笔者拙著《唐代“太常四部乐”考释》一文，发表于《贵州师范学院学报》2015 年 11 期。

之乐'与'卑俗之乐',但就全般构成言,仍有雅乐形式,此为二部伎在新宴飨乐方面之最大特色"[20] P663。从二部伎的内容特点及功能看,多为统治阶级歌功颂德。《新唐书·礼乐志》载"立部伎八:一《安舞》,二《太平乐》,三《破阵乐》,四《庆善乐》,五《大定乐》,六《上元乐》,七《圣寿乐》,八《光圣乐》。"[11] P475又坐部伎六"一《燕乐》,二《长寿乐》,三《天授乐》,四《鸟歌万岁乐》,五《龙池乐》,六《小破阵乐》。"[11] P475这十四首乐曲中(坐部伎的燕乐又包含四部乐,即《景云乐》、《庆善乐》、《破阵乐》、《承天乐》),除《安舞》歌颂北周武帝灭北齐时的战功,《太平乐》为隋时歌颂太平盛世外,其余所有作品皆为唐太宗、唐高宗、武后、唐玄宗等帝王歌功颂德。这意味着坐、立伎不同于唐九、十部伎,不同点在于:九、十部伎以国名命名每部乐部,在功能上注重礼仪性质,在创作背景上属于战争年代的政治;而坐、立部伎属于"王者功成作乐,制定治礼"[21] P502的和平年代政治背景。分坐、立为二部是对先秦雅乐堂上、堂下形式二分之治的模仿①。

《南诏奉圣乐》是在"夷中歌曲"基础上经韦皋按唐大曲编制编成的大曲形式,其在乐器的使用上亦有鲜明特点,比如贝等乐器的使用,极具西南少数民族音乐特色。另外,在音乐内容上亦有龟兹音乐元素融入。据《蛮书》所载:"(天宝初)又伎乐中有老人吹笛妇人唱歌,各年近七十余。牟寻指之曰,先人归蕃来国,开元皇帝赐胡部及龟兹音声各两部。今死亡零落尽,只余此二人在国。"[22] P252又《南诏野史》所载"天宝丙戌五载,王遣孙凤伽(笔者注"伽"为"迦"之误)异入唐,唐授伽异为鸿胪少卿,妻以宗室女,赐龟兹乐一部。"[14] P32-33同书还载:"(异牟寻语)天宝五载,所赐王父凤伽异银跳脱马头盘数物,并指老笛工歌女曰'皇帝所赐龟兹乐,惟二人在耳。'"[14] P43可见,《南诏奉圣乐》与上文坐、立十四部乐曲相比,其音乐成分更为复杂,是一部胡乐大曲,亦即一种新的宴飨雅乐。此外,从其"殿前立奏"、"宫中则坐奏"的演奏形式看,按:立奏人数为64-180人,坐奏人数为3-12人,与初献乐时的"工百九十六人"相比,俨然发生巨大变化。这说明中、晚唐的坐、立部伎正朝向形制的细致化和规模上的小型化发展。即"中、晚唐之际,唐廷政局与经济陷入困境,唐廷无法负担庞大的乐舞经营支出,有志于力图革新之帝王,对于宫廷宴飨乐舞所采取减乐、裁员之措施,致使'坐立部伎'等有关大乐舞表演形式之演出受到限制,而转向柔和典雅细致的小型丝竹乐发展"[23] P137。这直接导致唐中、后期坐、立二部伎风格上的转变,《南诏奉圣乐》实为这一转变中一个典型音乐形式之代表。

综合以上所述,可以得到以下结论:(1)从管理机构看,《南诏奉圣乐》像其它坐、立部伎一样,受到太常寺中太乐署的管理,其乐工的训练由太常乐工完成。(2)《南诏奉圣乐》保存了古代雅乐"堂上登歌、堂下乐悬"的形式,但由于受前期自身地理位置限制及后期南北丝绸之路上音乐交流互动之影响,使其内容及形式均发生相当之改变,即在"夷中歌曲"基础上融入龟兹乐元素。从这个角度看,南诏四部乐中龟兹部的使用亦不难理解。(3)从坐、立部伎制度的真正完善②,至唐中、后期《南诏奉圣乐》进入唐宫廷、各藩镇呈现诸大曲形式及二部伎形式,体现出盛唐的大型乐队编制已然转向晚唐典雅细致的坐部伎形态,这既受朝廷经济与政治困境的影响,也是唐后期宫廷音乐下移民间趋势的表现,它预示了坐、立部伎在唐中、后期的转化发展。南唐画家顾闳中《韩熙载夜宴图》中的坐部伎图像资料已向我们证实了坐、立部伎向坐部细腻化、典雅化风格特征的转变路径。

五、结语

综合以上所论,笔者认为《南诏奉圣乐》因其作为一次重要音乐文化交流事件而被史家记录并得以流传。从其产生动机看,政治交往的动机

①参见王小盾《隋唐音乐及其周边》中《唐代乐部研究》一文,第213页。(上海音乐出版社,2012年1月)

②对于坐、立部伎制度的产生,国内外学界存在较大分歧,概而言之,主要有"高祖说"、"太宗说"、"高宗武后说"、"玄宗说"等诸家观点。但对于此制度的真正完善,笔者赞同玄宗说。(请参阅穆渭生张维慎《唐代"立、坐部伎相关问题辨析"》发表于《陕西师范大学学报》(哲学社会科学版,2010年第1期)第66-70页)

远超音乐交流本身，这体现出音乐的外交功能，也体现出音乐为政治服务的宗旨；从其性质看，《南诏奉圣乐》是韦皋在“夷中歌曲”基础上按照唐大曲特点重新组织编排的作品，属于胡乐大曲；从其乐队编制及使用的特色乐器看，实为在模仿唐“太常四部乐”基础上所进行的创新。文献对《南诏四部乐》的明确记载为认识唐“太常四部乐”提供了可以参证的可靠资料，也为建构唐代宫廷音乐提供理论依据；从南诏四部乐与唐坐、立部伎的关联看，其在形式上体现了西周“堂上登歌、堂下乐悬”的雅乐形式，在内容上则反映出唐中、后期胡、俗乐融合下的新特点，属于新宴飨乐①。

《南诏奉圣乐》中所包含的龟兹部诸乐器与上文所述——天宝五年，唐宫廷赐南诏王凤迦异龟兹乐一部有一定之关联，这体现出龟兹乐部在有唐一代之巨大影响力。放大视角看，《南诏奉圣乐》的音乐成分问题实为关系到“西南丝绸之路”与“北方丝绸之路”的音乐交流活动诸问题，通过两条丝路的音乐交流活动，共同促成了唐宫廷宴飨乐繁花似锦、争奇斗艳之局面。从这个角度看，《南诏奉圣乐》在唐宫廷的展演就不仅仅是音乐交流问题，更是在地理空间内民族团结、社会维护、族群认同、国家统治等具有深层认知意义的命题，也有必要继续深化和进一步拓展。

参考文献：

[1]［宋］王溥. 唐会要［M］. 上海：上海古籍出版社，2014：723－724.

[2]［宋］欧阳修，宋祁. 新唐书［M］. 北京：中华书局，1975；［后晋］刘昫. 旧唐书［M］. 北京：中华书局，1975；［唐］段安节撰，罗济平校点. 乐府杂录［M］. 沈阳：辽宁教育出版社，1998.

[3]冯文慈. 中外音乐交流史［M］. 北京：人民音乐出版社，2013.

[4]赵为民. 理性求证 高屋建瓴——读冯文慈先生《中外音乐交流史》有感［J］. 中国音乐，2016(1).

[5]梁启超. 中国历史研究法［M］. 上海：上海科学技术文献出版社，2015.

[6]［宋］范晔. 后汉书［M］. 北京：中华书局，1973；［南宋］王应麟. 玉海［M］. 扬州：广陵书社，2003.

[7]参见 http://www.chinanews.com/gn/2014/06－05/6249114.shtml，2016 年 6 月 11 日访问。

[8]杨洁.《南诏奉圣乐》研究现状述评［J］. 音乐探索，2015(3).

[9]［唐］段安节撰，罗济平校点. 乐府杂录［M］. 沈阳：辽宁教育出版社，1998.

[10]［后晋］刘昫. 旧唐书［M］. 北京：中华书局，1975.

[11]［宋］欧阳修，宋祁. 新唐书［M］. 北京：中华书局，1975.

[12]［宋］王溥. 唐会要［M］. 上海：上海古籍出版社，2014.

[13]［南宋］王应麟. 玉海［M］. 扬州：广陵书社，2003.

[14]［明］杨慎撰. 南诏野史［M］. 台北：成文出版社，1968.

[15]毛泽东. 毛泽东选集·第三卷［M］. 北京：人民出版社，1991.

[16]杨荫浏. 中国古代音乐史稿［M］. 北京：人民音乐出版社，2011.

[17]王小盾. 唐大曲及其基本结构类型//隋唐音乐及其周边［M］. 上海：上海音乐学院出版社，2012.

[18]［唐］杜佑通典［M］. 北京：中华书局，1988.

[19]［宋］陈旸. 乐书//景印文渊阁四库全书［M］. 台北：商务印书馆，1896.

[20]［日］岸边成雄. 唐代音乐史的研究［M］. 台北：台湾中华书局印行，1973.

[21]钱玄等译. 礼记［M］. 长沙：岳麓书社，2002.

[22]［唐］樊绰撰. 向达校注. 蛮书校注［M］. 北京：中华书局，1962.

[23]黄春兴. 中、晚唐《坐、立部伎》之转化发展//音乐史学建构与宋代音乐史学——第二届中国音乐史学国际学术研讨会论文集［C］. 台湾佛光大学 2011.

责任编辑：庄　鹏

①日本音乐学家岸边成雄对具有古代雅乐演奏之形式，兼具“雅正之乐”与“卑俗之乐”之内容的唐代宴飨乐的一种新称谓。（参见岸边成雄《唐代音乐史的研究》台湾中华书局印行，第 663 页，1973.）